J. Płażewski – Filmová řeč

XXV. Stylistické Formy (otázky, odpovědi a méně užívané termíny – s dodatečnou informací ze *„Základy Střihové Skladby"* od Josefa Valušiaka)

Úvod

→ **K jaké základní změně došlo v kinematografii mezi rokem 1910 a koncem téhož tisíciletí?**

=> "Popis akcí a jejich důsledků je principem kinematografie kolem roku 1910", jak napsal J. Płażewski ve své knize *„Filmová Řeč"*, originál vydaný r. 1961. Zde se od něj dozvídáme, že charakter těch filmů se podobá Homérově vyprávění, je tedy založený na postupném popisování podle jednoduchého časového vývoje. Naproti tomu *moderní tendence* je, opět dle J. Płażewskiho, „integrální vyprávění, jež poskytuje divákovi více samostatnosti", a to zejména tím, že „podíl přeneseného *druhého významu* filmového obrazu stále vzrůstá na úkor doslovného *prvního významu*, jež je jakýmsi pseudorealismem zřetelným v literárních dílech F. Kafky. Stručně řečeno, „postupné nasycování filmového obrazu má svůj ekvivalent ve vývoji literárních forem," napsal J. Płażewski.

→ **Co je v kinematografii nástrojem přesažení prostého popisu?**

=> Jedná se o filmové stylistické formy inspirované literaturou. Jejich významem je zejména emocionální naplnění, ujasnění významů a někdy (např. Elipsy) uspořádání děje. J. Płażewski popsal těchto třináct:

1. Stupňování (gradace)
2. Opakování
3. Refrén
4. Elipsa (výpustka)
5. Prodloužené napětí
6. Litotes
7. Antitéza (protiklad)
8. Metonymie
9. Synekdocha
10. Eufemismus
11. Metafora
12. Symbol
13. Alegorie

Méně používané termíny (Úvod):

1. **Pokropený kropič** od bratří Lumiérů (*"L'Arroseur arrosé"*, francouzský němý film z 1895)
2. Munkova **Eroika** (*„Eroica"* nebo *„Heroism"*, z r. 1958, autorem byl Andrzej Munk; prezentuje Polský koncept heroismu a role hrdiny)
3. Lessing (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781, německý spisovatel, filosof, dramatik, publicista a umělecký kritik - jeden z nejvýznamějších předstativelů doby Osvícenství)
4. Fantomas (*„Fantômas"*, fiktivní charakter vytvořený francouzskými spisovateli Marcel Allain a Pierre Souvestre v r. 1911)
5. Italské monumentální *Cabirie* (italský němý epický film z r. 1914 režírovaný Giovanni Pastrone v Turíně)
6. Souřadná vazba v literatuře (případ, kdy několik slov následuje stejnou gramatickou vlastnost (např. pád))
7. Kafka (Franz Kafka, 1883-1924, narozen v Praze, avšak německy píšící novelista a autor krátkých povídek)
8. Griffithova **Hrůzyplná Noc** (*„One Exciting Night"*, USA, 1922, režírován W. Griffithem)
9. Literární trópy a figury (jazykové prostředky uměleckého stylu, které spočívají v přenášení významu (trópy), či které jsou založené na opakování (figury))

I. Stupňování (Gradace)

→ **Jaký má *gradace* význam v kinematografii v porovnání s jejím významem v literatuře?**

=> V literárním díle rozlišujeme tři vrstvy: (1) jazykovou, (2) tematickou a (3) kompoziční. Jeden z pěti druhů kompoziční vrstvy je *gradace*, tj. stupňování. Zde slouží k postupnému umocnění dojmu – např. „kde je voda modrá a nebe modravé a hory modravější". V kinematografii je *gradací* „rozdělení zamýšleného dojmu na několik souvisejících záběrů či scén, které svým vzestupem (tzv. klimaxem) dojem zesilují, nebo sestupem (tzv. antiklimaxem) dojem zeslabují.

→ **Klasifikuj *gradaci* v kinematografii.**

=> Všeobecně lze *gradaci* rozdělit na sled vzestupný (klimax) a sled sestupný (antiklimax). Z popisu *gradace* J. Płażewskiho je možné vyvodit tyto 3 druhy:

(1) Záběrová – odjezd (při klimaxu) či nájezd (při antiklimaxu)[1] kamery je rozbit na samostatné statické záběry stupňované skokem (př. (klimax) mistr Babčenko z **Vstřícného Plánu** a (antiklimax) Zampanova tvář ze **Silnice**).

(2) Scénická – zásadní událost následuje za podobnými, minoritními událostmi (př. smrt hrdiny předchází úmrtí několika vedlejších postav).[2] J. Valušiak uvádí také přechod od nicneříkajících záběrů, které jsou postupně zaměňovány pohledem na závažnější části celku (např. za idylickými záběry přírody následují záběry otrhanců a nakonec zbraní a natahování kohoutku bambitky).

(3) Obrazově-zvuková – pomalý pohyb kamery doprovází verbální gradace (př. Kerenskij z **Deseti Dnů, Které Otřásly Světem**, kde je vystupování schodů coby obrazová *gradace* doprovázena stupňovaným komentářem). J. Valušiak také uvádí příjezd vlaku doprovázený zvýšením jeho pískání coby *gradaci* pro zdůraznění aktu hrané sebevraždy.

Méně používané termíny (gradace):

1. Ermlerův a Jutkevičův **Plán**, mistr Babčenko (*„Vstřícný Plán"*, *„Vstrečnyj"*, režie: Fridrich Ermler a Sergej Jutkevič, z r. 1932, drama natočené v SSSR; odehrává se ve velké továrně v Leningradě; starý dělník Babčenko má pomoci sestavit vstřícný plán, díky kterému pracující-soutěžící předstihnou výrobní požadavky)
2. Bardem – **Herci** (Juan Antonio Bardem, *„Comedians"*, *„Cómicos"* 1954, Španělsko/Argentina)
3. prolínačka (En. fade in fade out (effect), lap dissolve, „přechod mezi dvěma záběry, během kterého jeden obrázek postupně mizí a druhý se objevuje",[3] také se nazývá „dvojitá expozice")
4. **Silnice**, Zampan (*„Cesta"*, *„La strada"*, italské drama z r. 1954, režie: Federico Fellini; Zampan je primitivní hrubián, kterému byla zaprodána venkovská dívka)
5. **Smrtelné Nebezpečí** (?)
6. Ejzenštejn (Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1898-1948, ruský divadelní režisér a později proslulý na poli hraného filmu)
7. **Deset Dnů, Které Otřásly Světem**, Kerenskij, Zimní Palác (*„Okťabr"*, *„Oktyabr"*, *„Desať dní, ktoré otriasli svetom"*, drama, historický film, 1927, SSSR; režije: Sergej Ejzenštejn a Grigorij Alexandrov; Kerenskij má na starosti prozatimní vládu po carově abdikaci, což se odehrává v

1 Odjezd je klimax, protože se obzor rozšiřuje; nájezd je antiklimax, protože se obzor zužuje.

2 Puškinova *„Poltava"* je pouze báseň. Byla zfilmována r. 1909 jakožto němý film **Mazepa**, ale nevím, zda je tam gradace obsažena. R. 1996 byla zfilmovaná znovu (v Rakousku), opět nevím, zda je gradace součástí.

3 http://amv.anime.cz/pmwiki/pmwiki.php/AMV-Tv%C5%AFrce-Proveden%C3%AD-St%C5%99ihov%C3%A9_techniky/Filmov%C3%A1_interpunkce

Zimním Paláci - tj. zimní sídlo ruských carů postavené v Petrohradu 1754-1762)

II. Opakování

→ **Čím se v kinematografii liší *opakování* od *pleonasmu*?**

=> Právě tak, jako je *opakování* jedním z pěti druhů kompoziční vrstvy literárního díla charakteristické užíváním téhož motivu na různých místech, je opakování důležitou stylistickou formou v kinematografii. Naproti tomu, jak se zmiňuje J. Płażewski, *pleonasmus* je opakovaným, nadbytečným vyjádřením prostého pojmu, jež je obvykle audio-vizuální – tj. okomentování banálního děje, či přímo zopakovaný bezvýznamný záběr.

→ **Jaký má *opakování* význam v kinematografii?**

=> Z bohatého výkladu J. Płażewskiho lze vyčíst šest odlišných významů *opakování* v kinematografii:

(1) Uvedení zdánlivě nepodstatných záběrů či scén do popředí (např. různé záběry deště v **Jádru Věci**, či houkání ohlašující ranní směnu ve **Vstřícném Plánu**). J. Valušiak uvádí číšníkovo zakopávání o hlavu vycpaného tygra - a nakonec (z určitého důvodu) nezakopnutí či zakopnutí někým jiným.
(2) Zobecnění určitého jevu (např. záběry různých nezaměstnaných v **Dezertérovi**).
(3) Rozesmání, tzv. *vis comica opakování* (např. muž s květináčem v **Hellzapoppin**).
(4) Vytvoření *efektu simultaneity* (např. při křížovém střihu, tj. při honičce).
(5) Ujasnění rolí - zejm. v případě *aprosapognozie*, tj. neschopnosti identifikovat osoby.
(6) Usnadnění opětovného vyšetření divákem - jde o zdánlivá opakování *pirandellovského* typu, častá v současné dramaturgii (např. japonský **Rašomón**, kde jsou čtyři jiná svědectví o jediném případu, dle výpovědi čtyř různých lidí). J. Valušiak zmiňuje podobný příklad užitý v **Občanovi Kaneovi**.

Méně používané termíny (opakování):

1. rys (vlastnost)
2. O'Ferralovo **Jádro Věci** (George More O'Ferrall, 1907-1982, britský filmový a televizní režisér; *„The Heart of the Matter"*, 1953, Britský film inspirovaný stejnojmennou knihou Grahama Greenea)
3. Pudovkinův **Dezertér** (Vsevolod Illarionovish Pudovkin, 1893-1953, ruský a sovětský filmový režisér a scénárista; *„Dezertir"*, drama, 1933, SSSR)
4. Potterův **Hellzapoppin** (Henry Codman Potter, 1904-1977, americký producent a režisér; *„Hellzapoppin'"*, komedie, 1941, USA, adaptace na stejnojmenný muzikál)
5. **Vstřícný plán**, mistr ((*„Vstřícný Plán"*, *„Vstrečnyj"*, režie: Fridrich Ermler a Sergej Jutkevič, z r. 1932, drama natočené v SSSR; odehrává se ve velké továrně v Leningradě; starý dělník mistr Semjon Ivanovič Babčenko má pomoci sestavit vstřícný plán, díky kterému pracující-soutěžící předstihnou výrobní požadavky
6. křížový střih (En. cross-cutting, „Základem křížového střihu je, že zobrazované scény spolu přímo nesouvisí - respektive není navozen dojem jediné scény."[4])
7. expozice filmu (movie exposure; otevřená závěrka filmu, osvit (filmu), vystavení ([filmu / senzoru fotoaparátu] světlu))
8. pirandellovský (podobný dílům Luigi Pirandello - 1867-1936, italský dramatista, novelista, básník a spisovatel krátkých povídek, 1934 udělena Nobelova Cena za literaturu)
9. dramaturgie (umění dramatické kompozice a reprezentace hlavních elementů dramatu na

4 http://pres-osu.blogspot.com/2012/02/pokrocile-formy-strihu-iii.html

jevišti)
10. **Občan Kane** (*„Citizen Kane"*, Drama / Mysteriózní, USA, 1941)
11. **Člověk na Kolejích** (*„Człowiek na torze"*, *„Man on the Tracks"*, Drama, Polsko, 1957, režie: Andrzej Munk)

III. Refrén

→ **Čím se v kinematografii liší *refrén* od *opakování*?**

=> Přestože slovo refrén pochází z latinského *refringere* užívaného ve významu „opakování", nemá v kinematografické terminologii stejný význam. *Opakování* slouží ke zdůrazněníči uvedení do popředí určitého jevu, kdežto refrén coby rytmizační prvek rytmizuje celkový příběh či jej uceluje.

→ **Klasifikuj *refrén* v kinematografii.**

=> J. Płażewski rozlišuje dva druhy s ohledem na povahu motivu:

(1) „S významovým obsahem stálým (převaha rytmizačních úkolů," který vyjadřuje věčný koloběh či věčné opakování určitého jevu (např. kolébání nesmrtelného Nemluvněte z **Intolerance** či Don Salvator z **Neapolského Kolotoče**).

(2) „S významovým obsahem proměnlivým (převaha úkolů kompozičních," kde *refrén* prochází jemnou proměnou, a ta je

a) vývojem hrdiny, kde se opakuje vnější rutina postavy, zatímco se mění její vnitřní charakter (např. důstojník wehrmachtu z **Mlčení Moře**).

b) vývojem situace, kde je opakována stejná činnost avšak s jiným nastavením (např. dr. Dymov z **Rozmarné Ženy**).

J. Valušiak rozlišuje *refrén* (v jeho užití: „refrain") oddělený nebo spojený, ve vrstvě obrazové i zvukové jako:

1) dialog (např. kletba mrtvého ve výčitkách svědomí),
2) hudební téma (např. flétnový motiv krysaře),
3) charakteristický hluk (následky šoku po autohavarii).

→ **Jaká jsou akustická užití kinematografického *refrénu*?**

=>

(1) Hudební - ucelená melodie je začleněna do tkáně filmu (např. nástup Zampana v **Silnici**).

(2) Zvukové - repetice jednoduchého zvuku buď a) spjatého s dějem (např. vosa z **Jede, Jede Poštovský Panáček**) nebo b) zdůrazňující monotónnost (např. dveře z **Prázdnin pana Hulota**).

Méně používané termíny (refrén):

1. fabule (příběh, děj)
2. litanický (dlouhé a únavné oslovení či recitace)
3. bílá Matka lidstva z **Intolerance**, nesmrtelné Nemluvně (němý film z r. 1916, USA, režie: D. W. Griffith, bílá Matka lidstva houpající „nesmrtelné Nemluvně" je záběr, který propojuje obsažené čtyři dějové linie příběhu (1. zločin a vykoupení, 2. příběh Ježíše, 3. okolnosti masakru Bartolomějského noci ve Francii r. 1572 a 4. pád babylonské říše r. 539 př. n. l.)
4. Ferdandezova **Síť** (Emilio „El Indio" Fernández / Emilio Fernández Romo, 1904-1986, mexický herec, scénárista a režisér; *„Maclovia"*, Drama / Romantický, Mexiko, 1948)

5. bóje (En. buoy; plovák upevněný provazem k mořskému dnu, který vyznačuje kanály v přístavu či podvodní nebezpečí)
6. Frendovo **Kruté Moře**
7. Gianniniho **Neapolský kolotoč**, Don Salvator
8. ariston (hudební nástroj založený na technologii kolovrátku, jehož kotouč z tuhé lepenky se otáčel pomocí kliky; byl předchůdcem gramofonu; patentován r. 1880 lipským Paulem Ehrlichem)
9. wehrmacht (z Něm. jazyka „branná moc“, ozbrojené síly Třetí říše 1935-1945 sestávající z armády, letectva a námořnictva)
10. Melvillovo **Mlčení Moře**
11. Zampano ze **Silnice**
12. Samsonovy **Rozmarné Ženy**, dr. Dymov
13. leitmotiv
14. Musorgského **Noci na Lysé Hoře**, Mefisto
15. Clairův film **Pod Střechami Paříže**
16. Clairovy **Krásky Noci**
17. Jacquesa Tatiho **Jede, Jede Poštovský Panáček**
18. Jacquesa Tatiho **Prázdniny pana Hulota**
19. mlčenlivý

IV. Elipsa (výpustka)

→ **Existují dvě definice elipsy v kinematografii. Dokaž, že pouze jedna je správně.**

=>

(1) J. Płażewski ve své knize „*Filmová Řeč*“ vysvětlil, že „se elipsa vždycky pojí s časovým skokem.“ Jedná se o vypuštění scén či záběrů, které si divák může sám domyslet. (J. Valušiak dodává, že se jedná o časový střih, který není jen časovou zkratkou, ale má i dramatický smysl.)

(2) Tamtéž je zmíněn názor Jean-Pierra Chartiera, který za elipsu považuje totéž, a navíc i případ, kdy je očekávaný snímek nahrazen jiným snímkem (např. při zasazení dýky Lacenairem v **Dětech Ráje**). Tuto definici podporuje Jos Roger, který ji nazval „uměleckou“.

Z těchto dvou teorií Płażewski kategoricky odmítl tu druhou na základě jejího metonymického charakteru a označil ji za „pojmový zmatek“. Elipsa, z řeckého *élleipsis* se v literatuře používá k zestručnění a neopakování toho, co už bylo řečeno nebo toho, co jasně vyplývá z kontextu. Typickým příkladem elipsy je *zeugma*, jež je spojením souřadných větných členů takovým vztahem, který patří jen k jednomu.[5] *Nahrazení* se elipsou v literatuře nikdy nenazývá. Proto je správná pouze Płażewskiho definice.

→ **Jaké jsou přednosti a úskalí kinematografické elipsy?**

=>

(1) Přednosti - elipsa je nejdůležitější stylistickou formou, neboť umožňuje libovůli při úpravě filmového časoprostoru a také zvyšuje divákovu pozornost - buď šokem a nebo výzvou k domýšlení chybějící scény či záběru. Je výhodou při analytickém vyprávění, tedy natáčení každé scény zvlášť, tím, že šetří čas na zbylé scény. J. Valušiak za její přednosti a) vyjmenovává kondenzaci vyprávění, b) podporu divákovo soustředění, c) udržení divákovy pozornosti, d) povzbuzení představivosti, e) že napomáhá změně rytmu a f) vytváří nečekaný zvrat - dramatický nebo komický.

(2) Úskalí - montážníci si musí dát pozor na nepřiměřené elipsy, jež by mohly způsobit zmatek v divákovi (proto první filmy byly v drtivé většině prosté elips); další nevýhodou je nepoužitelnost v integrálním vyprávění (které mísí několik scén do jedné scény) - např. v

5 Př. „Včera jsem viděl a mluvil s Petrem.“ - Zde proběhlo zkrácení z „Včera jsem viděl Petra a mluvil s Petrem.“

Občan Kane, kde jsou i tři scény zakomponované do scény jediné. V určitých případech elipsa znemožňuje emocionální efekt prodloužené scény (využitý např. pro bdění Nelly v **Pyšných**).

→ **Jakými způsoby se užívá elipsy?**

=> J. Valušiak vidí

(1) Kondenzace vyprávění, tj. vynechání zanedbatelných scén (př. soudní výrok z **Oslíka** či prohlížení sklepů z **Hledal Jsem Pravdu**).
(2) Podněcování fantazie - divák je přiměn k představivosti (př. Řím ze **Silnice**, či malý Boguy z **Řeky**).
(3) Překvapení - rozuzlení určitého problému je vynecháno a divák vidí už jen výsledek, který může být v protikladu s jeho očekáváním (např. děvče a obchodní cestující ze **Čtyř Kroků v Oblacích**, či zloděj Mustava z **Cesty do Života**).
(4) Jednota zobrazení - vynechání scén, které mají jiný nádech než jaký má celkový příběh (např. úhoz pánvičkou knězem Pietrem v **Římu, otevřeném městě**).

Méně používané termíny (elipsa):

1. novátor
2. jadrnost a sevřenost římských prozaiků
3. středověcí bardové *Kodan*
4. lakonický
5. ztratit nit
6. **Pyšní** od Yvesa Allégreta, Nelly
7. Abuladzeho a Čcheidzeho **Oslík**
8. Kawalerowiczův film **Hledal Jsem Pravdu**, Codělal, Šťastný
9. tiskárna
10. hrabata
11. Gelsomin ze **Silnice**
12. katedrála sv. Petra
13. E. Laurot
14. Renoir v **Řece**, Boguy
15. bungalow
16. Blasettiho film **Čtyři Kroky v Oblacích**
17. **Cesta do Života**, Mustafa
18. druhdy
19. Roselliniho **Řím, Otevřené Město**, kněz Pietro
20. gestapo
21. groteskní
22. disonance
23. Jean-Pierre Chartier
24. **Děti Ráje**, Lacenair
25. Jos Roger

V. Prodloužené napětí

→ **Charakterizuj užití *prodlouženého napětí***

=> Jedná se o oddálení řešení a zesílení napětí vložením neutrálních záběrů řped dramatické rozuzlení. Z popisu, který známe od J. Płażewskiho lze odvodit dva druhy:

(1) Časové, při kterým se prodlouží záběr/scéna, po které následuje důležitý moment příběhu (např. závěrečná chůze Christine v **Ďábelských Ženách**).

(2) Metonymické, při kterém důležitý moment příběhu není oddálen, nýbrž divák vidí prodloužený předchozí záběr a to i v době, kdyby očekával záběr na herce či místo, kde se odehrává zásadní změna (např. skok sebevraha z mostu pod vlak v **Hôtel du Nord**, či námořník za trolejbusem v **Řím v 11 Hodin**). J. Valušiak uvádí za příklad *prodlouženého napětí* záběr otevírání dveří rozsekaný do několika (příp. i opakovaných) záběrů proložených záběry oběti (která je za dveřmi).

Méně používané termíny (*prodloužené napětí*):

1. Christine v Clouzotových **Ďábelských Ženách**
2. přízračná budova
3. **Hôtel du Nord**
4. **Řím v 11 Hodin**
5. trolejbus

VI. Litotes

→ **Vysvětli, jaký dopad má *litotes* na nadcházející čáasti filmu.**

=> *Litotes* je velice jemná stylistická forma, která se do filmařství dostala patrně z rétoriky. Místo kategorického popření nějaké naděje, *litotesem* pouze naznačíme překážku, jakou je třeba případně překonat k dosažení žádaného cíle. Tím se otvírá mnoho různých možností k pokračování děje ve filmu, neboť díky *litotesu* byla pouze identifikována zápletka (např. mužský límeček v Mariině prádelníku v **Pařížské Maitresse**.)

Méně používané termíny (*litotes*):

1. Chaplinova **Pařížská Maitresse**, Jean, Marie

VII. Antitéza (protiklad)

→ **Klasifikuj *antitézu* v kinematografii.**

=> *Antitéza*, jež je stylistickou figurou charakterizovanou přirovnáním či spojením dvou protikladů, se ve filmařství užívá ke zdůraznění extrémnosti jednoho z nich, někdy i naivně a někdy se jí zneužívá - a tím se příběh stává paradoxním nebo i ironickým. J. Płażewski uvádí tyto tři druhy:

(1) *Antitéza* pojmů - jedná se o konfrontaci dvou druhů symbolů, např. života a smrti (viz scéna veselky v **Chamtivosti** nebo smrt mladého komunisty vs. symboly života v **Zemi**); protiklad poslušnosti a rozhodnosti byl užit v **Červeném a Černém** ve scéně, kdy pí. de Renal píše dopis Julianovi diktovaný jezuitou).

(2) *Antitéza* akce - dnes bychom asi nazvali ironií - dvě činnosti různého zaměření či intenzity jsou v protikladu (např. Chaplin, úkladný vrah a nezdárný syn v **Monsieur Verdoux**).
(3) *Antitéza* výtvarných hodnot - přes slabší literární protiklady má poměrně velký vliv svou vizuální hodnotou. V protikladu jsou např. bílá a černá (viz děti v bílém a kantoři v černém v **Trojce z Mravů**), červená a šeda (př. balónek-sen a pařížské uličky v **Červeném Balónku**) a jistě i červená a černá (př. červená vojenská uniforma a černá kněžská sutana v **Červeném a Černém**).

Méně používané termíny (*antitéza*):

1. Stroheim, **Chamtivost**
2. Dorženko, **Země**
3. Jakubowska v **Osvětimi**
4. **Veselá Vdova**
5. jedna hodnota a (zdánlivá) nula
6. **Červený a Černý**, pí. de Rénal, Julián, Autant-Lara
7. jezuita
8. **Monsieur Verdoux**, Chaplin, úkladný vrah
9. Vigova **Trojka z Mravů**
10. kantor
11. donchuán
12. smoking
13. Lamorissův **Červený Balónek**
14. kněžská sutana

VIII. Metonymie

→ **Vyjasni Płażewskiho pojetí metonymie a poukaž na obtížnost její specifikace.**

=> Narozdíl od Płażewskiho, který definuje metonymii náhradou na základě blízkého příčinného vztahu (zejm. za těžko předveditelné či banální odtažité pojmy), což je velice vágní označní trópu, je v literatuře metnymií přenesení významu na základě vnitřní spojitosti, kde se zároveň za příklad metonymie uvání synekdocha, eufemismus a i symbol - jež ale Płażewski uvádí na metonymii nezávisle. J. Valušiak definuje metonymii podobnými slovy jako Płażewski, a následně vysvětluje, že „figury často přecházejí jedna do druhé nebo se vzájemně doplňují," což svědčí o nízké strukturovanosti stylistických forem v kinematografii, zejména v porovnání s literaturou. Je také třeba poznamenat, že literární *trópy* (založené na přenášení významu) nazývá Valušiak *figurami* (což je ale v literatuře pojem vyznačující pouze *opakování*, nikoliv *přenášení významu*).

→ **Uveď různé druhy metonymického vyjádření v kinematografii.**

=> Z Płażewskiho výkladu lze vyvodit následující tři druhy metonymií:
(1) Pojmy a fakta - odtažitý pojem je vyjádřen symbolem, ze kterého divák pochopí, co se ve skutečnosti odehrálo. Jedná se zejm. o smrt (viz roztruhnutí plátna v **Městě Nepokořeném** či převrhnutí lahvičky s lékem v **Paříž Miluje a Jásá**) nebo např. sucho m milencem (viz vyčerpané ovce v **Generální Linii**) a další.
(2) City - emoce je vyjádřena nepřímo v souvislosti s jinou situací (viz snímání zbraně ze zdi v **Pomstě Tulákovi**).

(3) Složitá situace - je možná pouze při dobře zřetězených vzájemných závislostech:
   a) komického ladění (viz obuv u lůžka v **Kachní Polévce**)
   b) tragického ladění (viz Lily Marlen při při se svým milencem v **Tragickém Honu**)
   c) tragikomického ladění (Fatty Arbuckle v hluboké studni).[6]
   d) jiné složité situace - divák je zde donucen domyslet si spojitost (např. mimomanželské dítě z **Třikrát Žena** či překládání z **Pravdivého Konce Velké Války**).

Méně používané termíny (*metonymie*):

1. odtažitý
2. **Občan Kane**
3. **Paříž Miluje a Jásá**
4. **Město Nepokořené**
5. **Mzda Strachu**
6. **Bitva o Koleje**
7. **Monsieur Verdoux**
8. **Generální Linie**, Ejzenštejn
9. Pudovkin
10. film Henryho Kinga **David Mazlíček**
11. krám
12. zřetězený
13. konstruování
14. Irzykowski
15. fraška
16. Fatty
17. rumpál
18. diametrálně
19. De Santisův **Tragický Hon**
20. Mac Careyova **Kachní Polévka**
21. Paglierova povídka **Alžběta** z filmu **Třikrát Žena**
22. jakous takous
23. režisér exponuje

IX. Synekdocha

→ **Jakými způsoby lze synekdochu užít v kinematografii?**
=> J. Płażewski uvádí zejména následující čtyři:
(1) vizuální syntéza - místo nebo objekt je nahrazen symbolem, který je představuje (např. krátký záběr Eiffelovky v dobrodružném filmu s proměnlivým místem děje)
(2) exponování pouze jednoho dominantního rysu druhořadé postavy (viz pracka majitelky krčmy v **V Rejdě**).
(3) synekdocha ve vztahu k většímu dramatickému celku - méně zásadní, jednodušší scéna nahrazuje složitou komplexní situaci (např. kočárek poskakující z oděských schodů v **Křižníku Potěmkinu**).

6 Fatty Arbucle (http://en.wikipedia.org/wiki/Roscoe_Arbuckle) hrál v mnoha němých filmech 1913-1921 a není jednoduché zjistit, ve kterém filmu byla ta scéna se studnou a rumpálem.

(4) zvuková synekdocha - určitý zvuk nahrazuje celý objekt nebo scénu (např. prskání motoru z **Prázdnin Pana Hulota**)

→ **Čím se liší synekdocha od metonymie?**

=> Płażewski vysvětluje, že metonymie je náhradou jiným předmětem, zatímco synekdocha je použití části téhož předmětu. V literární teorii se ale synekdocha (tj. záměna části za celek) uvádí coby příklad metonymie (tj. přenesení významu na základě vnitřního spojení).

Méně používané termíny (*synekdocha*):

1. Eiffelovka
2. zlomky Paříže
3. film Alberta Cavalcantiho **V Rejdě**, Catherine Heslingová
4. krčma
5. **Stávka**
6. **Křižník Potěmkin**, oděské schody
7. integrální celek
8. pastronovské nebo griffithovské masové scény
9. Tatiho **Prázdniny Pana Hulota**
10. vehikl
11. psa uprostřed silnice ani nenapadne, aby zmizel

X. Eufemismus

→ **Jak souvisí eufemismus s ostatními stylistickými formami?**

=> Płażewski chápe za eufemismus použití metonymiií, elips a synekdoch k záměně za pohoršující scény. Eufemismus se ale v literatuře objevuje po boku synekdochy a elipsy jakožto příklad metonymie (tj. přenesení významu na základě vnitřní spojitosti). Nahrazování scén při režírování i stříhání nabylo tolika variant, že je třeba upravit schéma literárních stylistických forem aby odpovídalo filmařské praxi - takto dochází k jejich prolínání a neohraničenosti.

→ **Uveď různé příklady tabu, pro které se v kinematografii používalo eufemismu.**

=>

(1) Nahota - namísto nahého těla je záběr na odhozené oblečení (viz černé kombiné v **Modrém andělovi**) či z té strany těla, která ještě není odhalena (viz plášť v **... a Bůh Stvořil Ženu**).

(2) Láska (zejm. milostný akt) -
   a) synekdochicky - záběr je pouze na tvář (např. v **Milencích**)
   b) elipticky - záběr se těsně před aktem zatmí
   c) metonymicky - při začátku aktu kamera zabere nějaký jiný objekt či oblast (např. krb v **Ďáblovi v Těle**)

(3) Sexuální úchylky - objevují se zejm. v amerických filmech; aby se zabránilo pochybám, užívá se pouze metonymie (např. dar kytice v **Před Potopou**).

(4) Těhotenství - (zejm. v Hollywoodu) nahrazeno obv. pouze slovními narážkami

(5) Porod - ukázán
   a) akustickou synekdochou (např. křik novorozeněte v **Dej Nám Tento Den**),
   b) vizuální synekdochou, nebo spíš elipsou (např. záběr na již narozené novorozeně v **Závoji samoty**),

c) metonymií (např. tvář lékaře v **Než se Rozední**).

(6) Operace - celková scéna zákroku je nahrazena buď

a) metonymicky (např. záběrem tváře chirurgů či asistentů),

b) synekdochou (např. záběrem transfúzního přístroje).

(7) Poprava - přestože je možné filmařskými technikami zinscenovat popravu se všemi detaily, z estetických důvodů ale používáme

a) metonymicky (např. mimická hra přibíhající Ruth v **Sonnenbrucích**)

b) synekdochou - jsou ukázány pouze části těl popravených (např. záběry prstůa pak nohou v **Městě Nepokořeném**).

(8) Vražda - vyskytuje se v menších dramatech, je tedy snadněji zachytitelná. Lze použít buď metonymií (viz zvuk aristonu v **Pepé-le-Moko**) nebo synekdochu (viz trhání záclony v **Krysách**).

(9) Hrůznosti - znepokojivé scény jsou naznačeny vhodnou metonymickou narážkou. Jedná se zde o

a) morbidní typ (viz pohyb hlav anglické posádky lodi při výbuchu bomb v **Krutém Moři**),

b) sebevraždu (viz zatmívačka při hustých kotoučích výfukového plynu v **Na Břehu**),

Méně používané termíny (*eufemismus*):

1. par excellence
2. cenzurní systém
3. paragraf Motion Picture Production Code (bývalého Haysova kodexu)
4. Sternbergův **Modrý Anděl**, Lola-lola
5. černé kombiné
6. Vadimův film **... a Bůh Stvořil Ženu**, Brigitte Bardotová
7. klopy pláště
8. Mallovi **Milenci**
9. otřelý
10. banální
11. Autant-Larův **Ďábel v Těle**
12. rozsetý po filmech různých žánrů
13. film **Před Potopou**, homosexuální David
14. hollywoodská estetika
15. Negulescův **Johnny Belindo**, Jane Wymanová
16. postava v den slehnutí
17. Le Chanois: **Případ Doktora Laurenta**
18. Dmytrykův film **Dej Nám Tento Den**
19. **Závoj Samoty** od Roberta Gavaldona
20. Bergmanův film **Než se Rozední**
21. doslovnost instrukčních chirurgických filmů
22. Grémillonova **Láska Ženy**
23. atpod.
24. André Bazin (francouzský kritik)
25. Čankajškovi kameramani
26. šanghajské ulice
27. trosky Varšavy
28. Zarzyckého **Město Nepokořené**
29. popravší salva
30. francouzští vlastenci v Klarenových **Sonnenbrucích**, Ruth

31. mimická hra
32. epopej
33. komorní
34. kondenzace
35. pasívní
36. Clément, **Krysy**, Dalio
37. Duvivier, film **Pepé-le-Moko**, Regis
38. kulminační bod
39. Frendovo **Kruté Moře**
40. hlubinné bomby
41. koráb
42. francouzské městečko Trélon, muž si střelil do úst plných vody
43. město Laval, nešťastně zamilovaný majitel kina vstoupil do klece se lvy
44. imanentní emocionální síla
45. atomový fyzik
46. Kramerův film **Na Břehu**
47. zatmívačka
48. výfukový plyn

XI. Metafora

→ **Čím se liší *metafora* od *symbolu?***

=> Płażewski vysvětlil, že *metafora* je přenesení významu „konfrontací s druhým významem", tj. že za scénou, která je pro děj důležitá, následuje záběr či scéna podobná avšak s přeneseným významem (např. za scénou podříznutí hrdla následuje záběr na rozlitý flakon v **Domě v Dartmooru** nebo střílení do dělnické demonstrace za kterým následuje scéna na jatkách ve **Stávce**). Naproti tomu symbol je v kinematografiii skutečnost naznačená bez jakéhokoliv ujasnění následující scénou či záběrem. V literatuře se ale metafora chápe jakožto přenesení významu na základě *vnější podobnosti* a symbol jakožto znak zastupující obecný pojem s tím, že je druhem metonymie, tj. přenesením významu naa základě *vnitřní spojitosti.*

→ **Stručně popiš vývoj užití metafory v kinematografii.**

=> Zpočátku se užívaly abstraktní metafory (např. dvoření dívce a housenka na růži v Clairově filmu), což by Płażewski nahradil hudbou. Následovaly hermetické asociace Gancea, Epsteina a Delluca - které ale byly příliš náročné na pochopení. Pak se někdy užilo metafory, která nesouvisela s fabulí (viz hodiny s černouškem v **Nezvaných Hostech**). Płażewski má za ideál moderní doby, když první člen silně tkví v dramatu a ten druhý je z oblasti mimodramatické, avšak v tom dramatu stále zůstává neodlučným prvkem.

→ **Klasifikuj metaforu.**

=> J. Płażewski nejprve upravil metafory podle vzoru M. Martina do následujících kategorií:

(1) Vizuální metafory - reflektují výtvarnou podobnost

a) vizuální (např. víno proudící z bečky vs. besedníci proudící úzkými dveřmi ze **Slečny Julie** či tekutina vytékající z flakonu vs. holičem podříznuté hrdlo zákazníka v **Domě v Dartmooru**). Také lze využít dvojexpozice v jediném filmovém čase (např. Maryiny slzy vs. kapky deště na okně v **Tichém Muži**).

b) zvukově vizuální (např. harfy a balalajky vs. projevy menševiků v **Deseti Dnech, Které**

Otřásly Světem).

c) verbální, tj. imamentním nápisem (např. „Vstup Zakázán" vs. tajemství cizího života v **Občanovi Kaneovi** či „Dej a bude ti dáno" vs. žebráci čekající na registrační lístek v **Žebrácké Opeře**).

d) symbolickou, tj. silniční značkou (např. umrlčí lebka s hnáty ve **Mzdě Strachu** či „Uzavřená cesta" vs. bezvýchodná situace ve **Ztracených Citech**).

(2) Dramatické metafory - reflektuje podobnost dvou dramatických akcí (např. řezník podřezávající hrdlo býku vs. policie střílející do dělnické demonstrace ve **Stávce**, stádo ovcí vs. dav lidí vycházející z podzemních chodem metrav **Moderní Době** či hnutí ledu a pohyb demonstrantů v **Matce**).

(3) Zvukové metafory - žádaný efekt je vyjádřen zvukem obdobného charakteru, jakožto součást dané scény (např. poštěkávání hafanů coby licitující hlasy majitelů dvou periferních parcel v **Zázraku v Miláně**). J. Valušiak také za příklad zmiňuje konverzující společnost v obraze doplněnou štěbetáním hus pod okny ve zvuku.

Další klasifikací metafory je podle jejího obsahu. Rozlišujeme

(1) mikrometaforu, která se týká jednotlivého pojmu nebo pozorování

(2) makrometaforu, která obsáhne celou sekvenci filmu nebo i film jako celek (např. motiv kanárků v **Chamtivosti**).

Méně používané termíny (*metafora*):

1. René Clair
2. vtíravost
3. druhá francouzská avantgarda
4. hermetické asociace
5. fauna
6. najády
7. reptat
8. Wajdovi **Nezvaní Hosté**
9. Marcel Martin
10. Sjöbergova **Slečna Julie**
11. prolnutí (v nějaký záběr)
12. Asquithův kriminální film **Dům v Dartmooru**
13. flakon
14. buržujka
15. Vigův vilm **Na Slovíčko**, Nizzo
16. menševik
17. balalajka
18. imanentní nápis
19. **Občan Kane**
20. evangelické heslo
21. Pabstova **Žebrácká Opera**
22. **Mzda Strachu**, Folc Lulli
23. umrlčí lebka
24. Zarzyckého **Ztracené City**
25. exponování (nápisu)
26. rezignovaně
27. debutantský

28. Ejzenštejn, **Stávka**
29. Chaplinova **Moderní Doba**
30. Pudovkinova **Matka**
31. Ernest Lindgren
32. De Sicův **Zázrak v Miláně**
33. periferní parcely
34. buřinka
35. licitovat
36. temperatura licitace
37. **Tichý Muž** od Johna Forda, Mary
38. Stroheimova **Chamtivost**, Trina, Mac Teague

XII. Symbol

→ **Vysvětli problematiku užití symbolu v kinematografii.**

=> Narozdíl od metafory, která zcela explicitně prezentuje podobu i napodobené, v případě symbolu se napodobené neprezentuje. Může se tedy stát, že dojde k tzv. bezděčnému symbolu, tj. zdánlivému napodobení, které režisér či montážník nezamýšlel. V případě synekdochického symbolu, který vyjadřuje obecný fakt či jev skutečného života jednoduchým příkladem či náznakem (např. člověk za lidstvo, jeden stůl za všechny stoly atd.) může být daná spojitost divákem pochopena, nepochopena, či neporozuměna.

→ **Klasifikuj symbol.**

=> Po vzoru metafor, J. Płażewski rozlišuje i

1) mikrosymbol (J. Valušiak uvádí hned několik příkladů: srdce ~ láska, kotva ~ naděje, holub ~ masturbace, bílý kůň ~ osamělost, piková dáma ~ smrt) a
2) makrosymbol s ohledem na scénu nebo část filmu, či celý film. Jeho hodnota závisí na vyjádření přenesené, širší platnosti faktu (např. stavební katastrofa bez viníka vs. absurdita kapitalistického zřízení v **Římě v 11 hodin**).

Další dělení symbolů taktéž odráží dělení metafor. Rozlišujeme tedy:

1) Vizuální symboly, které reflektují vnější fyzickou podobu. J. Płażewski rozlišuje:
   a) mikrosymbolické (např. vrtulka ventilátoru vs. válka v **Hrdinové Jsou Unaveni** či lidé znázornění na kartách vs. lidé ve skutečnosti ve **Zlodějích Lásky**, příp. perverzní kouření cigarety v **Tajemství Zámku Veronova**; mezi symboly náročnější na pochopení by mohlo patřit střetnutí Massaie se strašákem (na poli) při útěku ze zajetí v **Apačovi** či bílý kůň vs. pobloudilost a osamocení v **Silnici**).
   b) makrosymbolické (např. kotouče černého dýmu vs. hřiby atomových explozí v **Ďáblově Kráse** či natahování hodin se srdcovým závažím vs. naděje v obnoveném partnerském vztahu v **Pánu Domu**).
2) Dramatické symboly, kde čin hrdiny znázorňuje jeho obecnější vlastnost. Jedná se o symboly
   a) psychologického rázu (např. pohled svůdníka na hořící fotografii dívky v **Kidovi** či brodění se blátem po popravě Mongola v **Bouři nad Asií**).
   b) fenomenologického rázu (např. kulky vyhýbající se popravovanému dělníkovi vs. nesmrtelnost bojujícího proletariátu v **Arzenálu** či stavební katastrofa bez viníka vs. absurdita kapitalistického zřízení v **Římě v 11 hodin**). J. Valušiak zmiňuje souboj člověka s robotem jakožto symbol společnosti ohrožované překotným vývojem

techniky.

3) Zvukové symboly (např. píšťaly lokomotiv coby rekviem za zastřelené druhy pracovníků výtopny vs. jednota a bratrství v **Bitvě o Koleje** či lodní siréna vs. nostalgie neuskutečněného odjezdu v **Nábřeží Mlh -** na rozdíl od předešlého případu, zde je smysl symbolu jasný pouze divákům.)

Méně používané termíny (*symbol*):

1. bězděčný
2. percepční
3. sugestivita
4. De Santisův **Řím v 11 Hodin**
5. Fabryho film **Pro Čtrnáct Životů**
6. Ciampiho film **Hrdinové Jsou Unaveni**, pilot Rivièr
7. Roomův **Zloděj Lásky**
8. podnájemník-sazeč
9. pasiáns
10. paní domu
11. Clairovo **Tajemství Zámku Voronova**, Pierre
12. laskat dutinku rty
13. Aldrichův **Apač**, Massai
14. **Silnice**, Gelsomina
15. pobloudilost
16. Faustova laboratoř, **Ďáblova Krása,** René Clair
17. Dreyerův **Pán Domu**, Ida
18. Chaplinův **Kid**
19. Pudovkinova **Bouře nad Asií**
20. (vracet se) pohnut
21. fenomenologický
22. Dovženkův **Arzenál**
23. proletariát
24. výtopna
25. Clémentova **Bitva o Koleje**
26. rekviem
27. spontánní
28. Carného **Nábřeží Mlh**
29. nostalgie

XIII. Alegorie

→ **Čím se vyznačuje alegorie, na rozdíl od symbolu?**

=> Zatímco symbol sám o sobě nese význam toho, co naznačuje, v případě alegorie je třeba se zamýšleným významem být již obeznámen. (Např. kříž ~ křesťanství, otazník ~ otázka). Jak vysvětlil J. Valušiak, „jestliže divák nepochopí symbol, sleduje nicméně děj bez jakéhokoliv

přerušení. Jestliže nepochopí alegorii, vidí záběr, kterému nerozumí."

→ **Uveď příklady alegorie v kinematografii.**

=> V japonské kinematografii osamělý muž procházející vesnicí ~ zoufalství, neklid; lístky višňového květu padající na vodní hladinu ~ smrt mladého samuraje.) Někdy se setkáme se stavem vody či moře coby alegorií na určitý děj či myšlenku filmu, nicméně to J. Płażewski neschvaluje. (Př. stav moře vs. komorní povídky v **Silvestrovské Noci** či rozbouřený Don vs. nezdařilá sebevražda v **Tichém Donu**). Za alegorii, které nelze pochopit bez předešlého vysvětlení pokládá J. Płażewski sekvenci snu v **Rozdvojené Duši**, která sestává ze snových symbolů.)

Méně používané termíny (*alegorie*):

1. Béla Balázs
2. nomenklatura
3. raison d'être významu
4. Maurice Bardèche a Robert Brasillach (autoři knihy *„Histoire du cinéma"*)
5. Lupu Pick v **Silvestrovské Noci**
6. komorní povídka z velkoměstského prostředí
7. Sergej Gerasimov, **Tichý Don**, Natálie, Don
8. Hitchcockova **Rozdvojená Duše**, Salvador Dali
9. freudista
10. konglomerát